

“ESPECTROS QUE HABLAN”, HORACIO QUIROGA ANTE EL ADVENIMIENTO DEL SONIDO EN EL CINE

POR LEA HAFTER

“Espectros que hablan”, Horacio Quiroga on the advent of sound in cinema

Resumen

Durante las primeras décadas del cinematógrafo, el escritor Horacio Quiroga puede reconocerse como una de las firmas principales en la configuración y consolidación de una incipiente crítica cinematográfica. Si bien el autor es preeminentemente conocido por su obra literaria, su relación con la pantalla rebasa la influencia leída por la crítica en sus cuentos y se despliega además en una no tan conocida aunque sí prolífica escritura aparecida por períodos regulares en las páginas de diversas publicaciones periódicas —*Atlántida*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *La Nación*— entre los años 1917 y 1931. En ese espacio, el autor del rioplatense se muestra fascinado con la llegada y consolidación del nuevo arte, defendiendo su independencia con respecto al espectáculo teatral y desarrollando progresivas ideas sobre aspectos como la dirección, la escritura de argumentos y la actuación; sin embargo, el advenimiento del sonido no contó, por parte de Quiroga, con una buena recepción. El asunto se refleja en sus últimas apariciones en la prensa dedicadas al tema publicadas en 1929, especialmente en el artículo “Espectros que hablan”, una suerte de registro privilegiado de sus motivaciones que requiere ser leído en contexto para comprender por qué el autor deja de interesarse por los asuntos del cine en su escritura.

Palabras clave: cine, prensa, años veinte, sonoro, silente

In the early years of cinema, the writer Horacio Quiroga played a role in shaping an early form of film criticism —and even an early film theory—. Although the author is primarily known for his literary work, his relationship with the screen goes beyond the influence noted by critics in his short stories and is also evident in lesser-known writings that appeared in newspapers such as *Atlántida*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, and *La Nación* between 1917 and 1931. In these pieces, Quiroga reveals his fascination with the arrival and consolidation of cinema; he defends its independence from theater and develops ideas on aspects such as



directing, screenwriting, and acting. However, the advent of sound was not well received by Quiroga. This is reflected in his final appearances in the press, in 1929, especially in the article “Espectros que hablan,” a kind of privileged testimony to his motivations that must be read in context to understand why the author withdrew from the world of cinema.

Keywords: cinema, magazines, 1920s, sound films, silent films

Un escritor en el cine

La figura de Horacio Quiroga tiene su lugar indiscutido en la literatura rioplatense¹ (Jitrik, 1967) y su nombre es referencia obligada cuando de narrativa breve se trata (Lafforgue, 1996), género con el que se destaca en el campo literario con sus libros, desde el temprano *Cuentos de amor de locura y de muerte* publicado en 1917, o el siempre consagrador para la crítica *Los desterrados*, en 1926, por mencionar únicamente algunos de los ejemplos más difundidos. Sin embargo, su obra comenzaría a desarrollarse años antes, en la prensa escrita, durante la primera década del siglo XX, hecho que conlleva un gran reconocimiento popular para el autor. Esta escritura, además, no se circunscribe sólo al relato breve: en esas mismas páginas donde Quiroga imprime sus ficciones explora también otros géneros mediante la publicación de columnas, ensayos y textos fronterizos que dan cuenta de la multiplicidad de intereses que, de forma simultánea, cautivaban su atención.² En ese variado conjunto escriturario se recorta un corpus con identidad propia y a la vez heterogénea, sus escritos sobre cine.³ En un período que resulta central para el desarrollo y afianzamiento del nuevo medio, Quiroga interviene en diferentes publicaciones —diarios y revistas—⁴ con sus columnas sobre cine, durante un lapso

1. Emir Rodríguez Monegal afirma que el autor nacido en Salto “tiene como pocos el derecho a no ser considerado ni uruguayo ni argentino, sino rioplatense. Por su tradición, por su sangre, por la anécdota de su vida, pertenece cabalmente a la cuenca del Río de la Plata: esa cuenca que también abarca, geográfica y culturalmente, todo el sur de Brasil (a pesar de la diferencia idiomática), todo el Paraguay, buena parte de Bolivia” (1967: 11).

2. Para ilustrar este aspecto basta mencionar la inclusión en el tomo *Todos los cuentos* de un dossier que incluye una variedad de textos que escapan a la categoría cuento, y donde resulta esclarecedora la nota “Criterios de selección de los textos del dossier” (Quiroga, 1996: 1139-1140).

3. La intensa relación de Horacio Quiroga con este nuevo medio se manifestó de diversas maneras en su obra. Por fuera del señalado corpus que aparece en la prensa y sobre el que se detiene este artículo, se conocen otras escrituras cinematográficas: dos guiones, *La jangada* (un argumento completo —o “bosquejo de filme con el argumento a grandes líneas”, como lo llama el propio Quiroga (2007: 347)— ambientado en la selva misionera donde retoma y reescribe situaciones de algunos de sus relatos) y *La gallina degollada* (adaptación de su cuento homónimo, del que se conserva sólo una página); un conjunto de cuentos con temática cinematográfica (“Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, 1919; “El espectro”, 1921; “El puritano”, 1926; “El vampiro”, 1927); y la supuesta intención del mismo Horacio Quiroga de crear una empresa cinematográfica junto a Manuel Gálvez (ver Rocca 2003: 32) e incluso de planificar la creación de una “primera gran escuela de cinematógrafo” (ver Ferreira y González Estévez, 2014: 99-100).

4. Los textos aparecidos hasta el momento circularon en su mayoría en las páginas de *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Atlántida* y *La Nación*; más recientemente, por fuera de la compilación detallada en la siguiente nota al pie (Quiroga, 2007), fueron hallados dos textos publicados en *Mundo Argentino* (ver

que abarca desde el año 1917 hasta 1931. Ese corpus heterogéneo —y discontinuo—, menos conocido que su obra literaria,⁵ reúne notas que demuestran su fascinación ante el mundo del cine, que se despliega en una escritura que abordará diferentes aspectos en sucesivas entregas, y de la que se menciona apenas una representativa muestra: la condición de industria y de arte del cine, con especial atención a una temprana crítica a la superproducción de películas y a la priorización de lo económico por sobre lo estético (“si [la *Blue Bird*] quería continuar viviendo como empresa comercial y ganar dinero, debía filmar dramas más o menos sensibleros, pero siempre de grueso efecto”, “Dorothy Phillips y William Stowell”, *Caras y Caretas*, N° 1137, 17 de julio de 1920; Quiroga, 2007: 147) y al fenómeno del *star-system* (“Algunas estrellas”, *Caras y Caretas*, N° 1130, 29 de mayo de 1920), la elaboración de reseñas de películas (“Pimpollos rotos”, *Caras y Caretas*, N° 1126, 1° de mayo de 1920); incursiones en los debates de la época (especialmente sobre las diferencias entre el teatro y el cine con, por ejemplo, tres entregas consecutivas de “Teatro y cine” en *El Hogar*, N° 934, 9 de septiembre, N° 937, 30 de septiembre, y N° 942, 4 de noviembre de 1927) sobre el lugar del escritor en el cine (“La muerte del drama cinematográfico”, *Caras y Caretas*, N° 1109, 3 de enero de 1920); algunas pocas columnas que presentan referencias al cine nacional (entre las que se cuentan “Las cintas nacionales. *La vuelta al pago*. Mundial Film”, N° 1106, 13 de diciembre de 1919; “El cine nacional”, *El Hogar*, N° 973, 8 de junio de 1928), y otros textos de compleja clasificación, cercanos a sus propios relatos ficcionales (uno de los ejemplos más notables es “Aquella noche...” —*El Hogar*, N° 469, 27 de septiembre de 1918— suerte de borrador de su cuento “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”⁶ publicado en la colección *La novela del día*, en febrero de 1919). En perspectiva, podría hablarse de una labor pionera en la consolidación de una incipiente crítica cinematográfica (Alsina Thevenet, 1995; Rocca, 2003; Maldonado, 2006 y 2022) desarrollada en el devenir interrumpido de sus intervenciones.

Ahora bien, en todas y cada una de esas notas o columnas Quiroga se refiere casi de manera exclusiva al cine en su etapa silente.⁷ Cuando las figuras en el cine comienzan a hablar,

la presentación de Pablo Rocca en Quiroga, 2003: 261, y Ferrari, 2021: 100), y otro en *El Monitor de la Educación Común* (ver Ferreira y González Estévez, 2014: 115).

5. El asunto tiene su explicación y se enmarca en los alcances que en nuestro territorio ha tenido el denominado giro archivístico (Caimari, 2020). La nula difusión con la que contó esta zona de su escritura no puede dejar de llamar la atención; incluso en las ediciones de obras completas o cuentos completos la mención suele ser marginal. Habrá que esperar varias décadas para que estos textos dedicados al cine aparezcan reunidos por primera vez. En 1997 se publica por la editorial Losada *Arte y lenguaje del cine*, una recopilación de las notas de cine del autor, tarea llevada adelante por Gastón Gallo, acompañada por un estudio preliminar de Carlos Dámaso Martínez y una nota de advertencia de Jorge Lafforgue. Como anexo, se publica allí el ya mencionado guion *La jangada*. El mismo trabajo será reeditado por Losada en el año 2007 con un sugerente cambio de título, *Cine y Literatura*.

6. “El esposo de Dorothy Phillips” será además la firma elegida por el autor para sus intervenciones cinematográficas en *Caras y Caretas* a partir del 6 de diciembre de 1919.

7. Cabe señalar, como se ha adelantado, que el hecho de tratarse de un cine silente no impide a Quiroga —al igual que a otros autores de la época— reflexionar en numerosas ocasiones en torno al lugar del escritor en el cine. Desde su primera colaboración en 1917, “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo” —artículo sobre el que se volverá más adelante—, espera que “las leyendas estén en manos de un novelista

Horacio Quiroga se calla. Ante este acontecimiento la pregunta surge de manera inevitable, ¿qué provoca la retirada del autor de ese territorio que lo había cautivado de modo tan intenso?,⁸ ¿por qué alejarse del cine cuando este nuevo medio —y la escritura en torno a él, especialmente desde las revistas especializadas— consolidaba su presencia en la cultura y en la sociedad rioplatense? En su artículo “Horacio Quiroga ante la pantalla” Pablo Rocca propone algunas hipótesis al respecto, entre las que menciona su “desacuerdo con el cine sonoro” (2003: 30);⁹ por su parte, Gerardo Ferreira coincide en este punto al hablar de un problema “de índole conceptual” que detecta en “el advenimiento del cine sonoro/parlante” (2014: 73).¹⁰

Será el propio Quiroga quien deje asentada esta posición en sus colaboraciones escritas. En este sentido, más allá de una cuantas y breves menciones referidas en distintas columnas, el asunto se advierte con mayor contundencia en una de sus últimas apariciones en la prensa dedicadas por completo al tema, ocurrida el 17 de marzo de 1929 en las páginas del suplemento dominical “Letras y Artes” del diario *La Nación*, con el artículo “Espectros que hablan”. Allí Quiroga señala una serie de motivos que generan su desconfianza hacia esta novedad técnica a la que denomina “fenómeno de helada fantasía”, mientras esboza las principales líneas de una posición anclada en diversas ideas y conceptos desarrollados previamente a lo largo de sus

de verdad” (Quiroga, 2021: 115). Incluso defiende muy tempranamente la especificidad de su oficio: “si para escribir una novela se requiere un novelista, y para escribir un drama, un dramaturgo, para meditar, planear, desarrollar artísticamente una obra de cine, confiemos por lo menos en un escritor. Este oficio, como todos los que exigen ‘una mano hecha’, no se improvisa, y duele bastante adquirirlo” (“Los films nacionales: *El remanso*”, *Atlántida*, N° 214, 11 de mayo de 1922, en Quiroga, 2007: 199). Pero tal vez sea su columna “Los grandes escritores del cine: *El camino de hierro*” el texto más agudo sobre el asunto, donde asegura que “los únicos” que pueden “escribir una historia para el filme” son “los escritores de profesión” (*Atlántida*, N° 241, 16 de noviembre de 1922, en Quiroga, 2007: 297-300).

8. Beatriz Sarlo, al analizar la postura de Quiroga frente al cine y la relación que potencia (en) su escritura, señala: “Por un lado, Quiroga exaspera lo que el cine, como técnica de producción y reproducción de imágenes, promete a la fantasía: si es posible capturar para siempre un momento y convocarlo cuando se lo desee; si es posible que la imagen bidimensional e inmóvil de la fotografía se convierta en una imagen todavía plana pero temporalizada por el movimiento; si es posible que un puro presente de la imagen sea, en realidad, la captación de un pasado que puede actualizarse indefinidamente, por lo menos en términos teóricos no hay que descartar un desarrollo técnico que permita el pasaje entre la bidimensionalidad de la imagen y la tridimensionalidad del mundo, entre el presente congelado de la imagen y un movimiento que lo libere de la repetición y lo devuelva al fluir temporal.” (1992: 28). Frente a esta potencialidad alojada en la escritura de Quiroga, resulta aún más desconcertante la adversa postura del autor con respecto a la inclusión de las voces en el cine. Sin embargo, como se verá, es también en otras zonas de esa misma escritura donde se halla su fundamento.

9. La primera de ellas “de índole pragmática”, referida a sus obligaciones y su asentamiento en Misiones; la segunda ya mencionada, “de naturaleza teórica”, y la última “de tipo poético”, relacionada con los intereses estéticos y formales del autor en esta etapa en la que “busca superar el modelo del cuento tradicional, hibridando la reflexión con el artículo costumbrista de fuerte tono narrativo y las observaciones científicas, sobre todo naturalistas” (2003: 30).

10. La lectura de Ferreira propone entender el alejamiento de Quiroga en su contexto, desde allí plantea dos “problemas” a los que se enfrentará el escritor al intentar ejercer nuevamente el “rol crítico”. El primero fundamentado en el “desplazamiento de su interés por el fenómeno volcándolo a lo narrativo, sumado al *taponeo* de sus pares en los espacios de crítica fílmica”. El segundo problema es el ya mencionado (2014: 73).

intervenciones en la prensa durante algo más de una década. Principalmente, refuerza con ello sus convicciones acerca de la necesaria independencia del cine con respecto al teatro, así como alerta sobre los peligros de la sobreproducción de películas, factores que atentan contra la esencia del nuevo arte y que se erigen nuevamente como amenaza ante la incorporación de un aparente adelanto que, en verdad, para el autor, atrasa. Sobre todo, esto es preciso avanzar para entender su posición, que da cuenta a la vez de un momento clave en el campo cinematográfico, el pasaje gradual del silente al sonoro.

Novedades que atrasan

Cuando emprende su retirada, tras algo más de una década dedicado a reflexionar sobre los más diversos temas en torno al cine, Horacio Quiroga publica su artículo “Espectros que hablan”. Para el inicio del texto recurre a uno de los tópicos que asiduamente había visitado tanto en sus ficciones como en otras zonas de su escritura, el arte: “Una que otra vez vale la pena recordar las definiciones de arte, en particular cuando su concepto peligra”, pero sin demoras aborda la cuestión que en verdad le preocupa, “el cinematógrafo, arte realista y mudo por excelencia, que por obra de factores diversos amenaza convertirse en arte espectral y hablado”. La declaración es contundente, y elimina desde el inicio cualquier atisbo de ambigüedad acerca de su opinión con respecto a los efectos de la incorporación de las voces —aunque no por completo del sonido, como se verá¹¹ en las películas. Las palabras que siguen permiten rastrear las razones de tal postura, articuladas con una serie de señalamientos que el autor ya había desarrollado en las páginas de sus intervenciones en la prensa dedicadas al cine.

En primer lugar, inmerso, una vez más, en las polémicas en torno a la independencia del cinematógrafo con respecto al viejo arte teatral, el novedoso recurso de la palabra hablada en el cine parece ser un mecanismo que, para Quiroga, en lugar de fortalecer sus cualidades específicas, las debilita. “El cinematógrafo comenzó remedando a la pantomima, creció imitando al teatro, para adquirir luego [...] una personalidad marcadísima, tan lejos de la pantomima inicial como de la escena hablada” (1929: 13). Es entonces cuando, “mientras el teatro reivindicaba para sí la expresión de los sentimientos por la palabra, y apenas por su reflejo en el semblante, el cine desechaba casi totalmente la palabra para erigir su independencia por medio de la expresión” (1929: 13). De esta manera vuelve Quiroga en “Espectros que hablan” a un tema abordado en numerosas ocasiones en sus columnas, desde sus inicios. Ya en 1917, en “El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo”¹², su primera columna dedicada al asunto observará que el Teatro Hablado

11. Al respecto cabe mencionar aquí la distinción entre el *film* sonoro, donde la película es acompañada por sonidos, del *film* parlante, que incorpora las voces de los actores. González Estévez (2014: 98) registra para la misma época la referencia a esta distinción no solo en Horacio Quiroga, sino también en la pluma “de un cronista anónimo” en la revista *Caras y Caretas*, cuya escritura revela una “solidez conceptual y profundidad técnica”, además de abordar muchas de las ideas en torno a la incorporación al sonido sobre las que Quiroga reflexiona.

12. Alejandro Ferrari en “Adendas a la bibliografía de Horacio Quiroga” recupera una serie de publicaciones del autor entre las que se encuentra este texto que “[n]o aparece en el registro de Rela ni tampoco

“se defiende enérgicamente contra ese fantasma mudo del telón blanco” afirmando que “[e]l cinematógrafo carece de voz, y es por lo tanto una simple mímica, siempre gruesa, casi siempre detestable. En el mejor de los casos, es un simple retorno a la pantomima, por faltarle el alma de todo arte literario, que es la palabra” (Quiroga, 2021: 111); frente a esto el autor sostiene que “el Teatro Hablado no tiene razón”, y despliega una serie de argumentos para sostener que “el Teatro Hablado y el Teatro Mudo [son] dos géneros bien distintos. Lo que es natural en el uno, es artificial en el otro, o poco menos. De aquí los trastornos de apreciación” (2021: 113). Ya a comienzos de los años veinte, al analizar las diferencias entre el cine y el teatro, especialmente en lo referente a la actuación, afirmará que la “sobriedad, en el arte cinematográfico, consiste en no exagerar la expresión fisonómica de los sentimientos. Lo mismo en el teatro, desde luego. Pero en este el juego del rostro se ve mal, o no se ve”, y mientras el actor de teatro “*posa siempre* ante el público”, volviendo con ello “inútil que la pieza dramática pretenda darnos un trozo de vida”, por su parte el “actor de cine (el *buen* actor) ignora totalmente que está en público. [...] No sabe que, a cincuenta centímetros de su rostro, la máquina está registrando su expresión”. Por eso: “La verdad de los sentimientos y su expresión, solo el cine nos la da hoy día” (“La expresión por la expresión”, revista *Atlántida*, N° 219, 15 de junio de 1922, 2007: 223 y 224). Pero será en 1927 cuando Quiroga desarrolle su aporte más preciso sobre el tema, en una serie de tres entregas tituladas “Teatro y cine” para la revista *El Hogar* (2007: 163-173)¹³, en las que, retomando las líneas esbozadas en su primer artículo, se destaca la idea de “impresión de realidad sin engaño” que el cine ofrece frente al teatro.¹⁴

Paralelamente, durante las primeras décadas del siglo XX, las referencias a la relación entre el teatro y el cine resultan un tópico frecuente que aparece de la mano de diversas firmas en la prensa latinoamericana.¹⁵ En 1928, la escritora María Wiesse, en un artículo para la revista peruana *Amauta*, titulado “Los problemas del cinema”, señala una serie de peligros para el nuevo arte, entre los que se encuentra “la imitación al teatro”, en tanto que “pedirle prestado al teatro su técnica, sus reglas —además de sus actores, sus decorados y sus escenarios— es el gravísimo error en que incurren muchos de los cineastas” (Borge, 2005: 185). Por su parte, Manuel Ugarte dedicará al asunto su artículo “El teatro y el cine” (1929) en la revista *Atenea*, afirmando que es “absurdo hacer cine con los procedimientos del teatro” en tanto el cine “mudo por definición, no ha de obstinarse en invadir los dominios de la palabra” (Borge, 2005: 88 y 89).¹⁶

en las ediciones que se han hecho de los textos cinematográficos que se vienen publicando desde 1961” (2021: 100).

13. Las ideas desarrolladas en esas entregas reaparecen casi en su totalidad en la sección “Los escritores en el cine. Una rápida entrevista a Horacio Quiroga”, publicada en la revista *Atlántida* en diciembre de ese mismo año (2007: 327).

14. Sobre la relación de Quiroga con “lo real” en el cine ver el trabajo de Laura Utrera (2020).

15. En su trabajo *Avances sobre Hollywood*, Jason Borge (2005) recopila una variada serie de columnas de temática cinematográfica aparecidas en la prensa latinoamericana entre 1915 y 1945, las citas utilizadas corresponden a esta compilación. Por su parte, el objetivo de Borge es mostrar un panorama y las características de la escritura que en esta parte del mundo se producía en torno al cine, especialmente el de Hollywood. En esa compilación aparecen firmas que, como las de Quiroga, se detienen en cuestiones teóricas del cine y afianzan un novedoso género discursivo.

16. A estos nombres pueden sumarse los de Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán (Borge, 2005).

Separar al cine del teatro no es una preocupación personal de Quiroga sino que interpela a intelectuales y escritores de la época, resultando sustancial para poder establecer las señas particulares del novedoso arte. Como se ve, además, el hecho de volver sobre este debate, que no es nuevo ni tampoco asunto exclusivo del autor, permite sí afirmar que la paulatina incorporación de los parlamentos sonoros en los films refuerza su posición, que, a esta altura será irreconciliable.

El cine parlante como efecto del agotamiento

Un segundo tópico del repertorio temático que Quiroga ha tratado en sus columnas sobre cine aparece en “Espectros...” en el momento en que el autor busca entender y explicar a sus lectores los motivos que pueden haber generado la actual innovación, esto es, el abandono de la mudez para explorar la inclusión de las voces de actrices y actores en las películas; propone entonces que, de manera similar a la de un niño que pretende nuevas piruetas con su juguete, hemos dado “cuerda hacia atrás [...] por ver si obteníamos algo nuevo” (1929: 13), provocando con ello un retorno a la presencia excesiva de la palabra en la pantalla, cuyos efectos alejan al cine de sus cualidades particulares. Cabe señalar que no deja de resultar paradójico el hecho de que un autor pionero en la defensa del nuevo arte y a la vez exponente de la fascinación por las novedades técnicas, reaccione negativamente ante una innovación en el campo. Sin embargo, una vez más, esta postura debe leerse desde la concepción que el propio Quiroga manifiesta y construye en sus páginas sobre la especificidad del cine. Y en esta misma dirección agrega: “cuando [...] esperábamos que las leyendas o títulos de las cintas quedaran, si no excluidas, por lo menos reducidas a las diez o quince palabras [...], he aquí que damos un vuelco atrás”, provocando que “la literatura excesiva” vuelva a “diluír, empañar y falsear la neta y clara elocuencia de una mirada, un gesto, una intención apenas perceptible en la extremidad de los dedos” (1929: 13). La expresión en el rostro —principalmente de la mirada, asunto repetido en la amplia zona de la escritura del autor relaciona con el cine— y el detalle más sutil, resultan para Quiroga cualidades distintivas del arte cinematográfico, perceptibles, como se ha visto, únicamente en la gran pantalla.

“El cine parlante: tal es la novedad que nos ofrecen este año”, denuncia finalmente el autor, para quien, más allá de las búsquedas de renovación estética, “debe de hallar más razonable origen en la crisis que sufre la industria del cinematógrafo por su inconsulta superproducción” (1929: 13). El argumento de Quiroga introduce un segundo tema que devela y reafirma una preocupación insistente, tema que, una vez más, puede rastrearse tempranamente en sus primeras intervenciones en la prensa: “Este estado de fatiga creciente, de disgusto progresivo por la decadencia del drama cinematográfico, tiene como única causa la superproducción” (“Un próximo estreno: *La ley de herencia*”, *Caras y Caretas*, N° 1134, 16 de junio de 1920, 2007: 136).¹⁷ En tanto autor prolífico inserto en la industria cultural (Rivera, 1998), Quiroga comprende tanto

17. Incluso antes, en 1918, escribirá: “La sola presencia de un rasgo fuertemente personal en un actor novel, es aprovechada enseguida por el empresario en diez cintas sucesivas” (“Jorge Walsh”, *El Hogar*, N° 467, 11 de septiembre de 1918, 2007: 157-158).



los fundamentos como los alcances de estos modos de producción, sin embargo, por la misma razón puede a la vez reconocer sus aspectos más nocivos. Y en este caso se trata de perder la potencia que el cine, ante todo imagen en movimiento, ha logrado conquistar como arte. Y, una vez más, en “Espectros...” agregará, frente al agotamiento y desinterés del público ante la superproducción de películas, que: “Es necesaria una novedad salvadora, y se vuelve entonces a un teatro fotográfico, acústico y espectral, como es el cine parlante” (1929: 13).

Meses más tarde de haber publicado el artículo en el suplemento de *La Nación*, Quiroga volverá a manifestar una misma postura y argumentos similares contra el cine sonoro, esta vez en las páginas de la revista *Mundo Argentino* (N° 972, 4 de septiembre de 1929), con un texto denominado “Jóvenes bellos”,¹⁸ y que, por varios motivos, resulta complementario a “Espectros...”.¹⁹ Dirá allí que “Para salvar al cine de la bancarrota a que lo llevaba el film mudo, las empresas cinematográficas crearon la industria del film parlante, sin pensar que la antigua industria caía por ser precisamente lo que se acababa de inventar para su salvación: una industria”. Nuevamente, Quiroga no vacila en denunciar el estado en que se encuentra el cine. Sin embargo, aquí el argumento que señala los efectos negativos de la superproducción será solo punto de partida para indagar en torno a otros aspectos del cine y su —aparente— decadencia, ya que “La superproducción del cine, forzando a los autores a repetirse, y al público a aceptar historietas estilizadas, sosas y cursis, no hubiera bastado, sin embargo, a determinar la agonía del cine mudo, si otros factores de orden más elevado no precipitaran aquella” (2003: 262).²⁰

De este modo, en la primera parte de “Espectros...” Quiroga establece que su postura adversa frente a la incorporación del sonido de las voces en el cine tiene su origen, por lo menos, en dos cuestiones que lo habían ocupado desde sus comienzos: un modelo de producción con su consecuente agotamiento y la peligrosa amenaza de la presencia de aspectos teatrales nuevamente en la pantalla. Todo esto iría en detrimento de la autenticidad (en un complejo sentido) que el autor detecta en el cine como una de sus características fundamentales a partir de la que defiende firmemente su estatuto de arte.

18. La exhumación de este artículo, en este caso, estuvo a cargo de Pablo Rocca, quien menciona en la presentación: “Hasta donde pudimos indagar, se trata del único texto que tiene como centro la reflexión sobre el cine, por otra parte el último que Quiroga dio a conocer en una publicación periódica, que no está incluido en la excelente recopilación *Arte y lenguaje del cine*” (Quiroga, 2003: 261). El trabajo es anterior a la mencionada recuperación por parte de Alejandro Ferrari (2021) de “El Teatro Hablado...”, el otro texto quiroguiano dedicado al cine publicado en *Mundo Argentino*.

19. Así como sucede con sus cuentos publicados en la prensa, a los que Quiroga acude para reescribir y volver a publicar (Baccino Ponce de León, 1996), otro tanto acontece con el resto de sus textos, que suelen reaparecer en nuevas notas bajo la forma de ampliaciones, préstamos o reelaboraciones.

20. El objetivo principal del breve texto se centra en otro de los temas también recurrentes —y ya mencionados— sobre los que se detiene Quiroga, las actrices y los actores de cine, especialmente su capacidad de transmitir en la pantalla a partir de la caracterización. Por otra parte, resulta al menos curioso que al momento de ejemplificar sus ideas recurra a una película muda cuando al inicio del texto menciona su desacuerdo con el nuevo *film* parlante.

Inventos para hacer hablar

Por otra parte, además de dejar asentada la posición de Quiroga frente al cine parlante, la nota en el suplemento de *La Nación* presenta un valor adicional: el autor no se refiere en esta ocasión al fenómeno de la incorporación de las voces de los personajes en el cine como un hecho general, sino que hace mención concreta a uno de los sistemas que por aquellos años empezaba a funcionar en las salas de nuestro país; la responsabilidad, señala, es del “señor de Forrest”,²¹ quien “tuvo la feliz idea de inventar la perfecta sincronización del movimiento y la voz” (1929: 13). El invento de Lee de Forest al que alude Quiroga no es otro que el Phonofilm, un sistema de sonido que para ese entonces ya había debutado en Argentina.²²

Como sucede con todo adelanto técnico, el pasaje del cine mudo al sonoro fue un proceso paulatino y de coexistencia, tanto en nuestro país como en el resto del mundo. Si bien en la década del veinte habían aparecido diversas propuestas para la incorporación del sonido a las películas, los dos modos más difundidos y estandarizados para poder reproducirlo en las salas de cine fueron el Vitaphone, desarrollado por la compañía Western Electric, que emplearía la productora Warner Bros, y el Movietone, desarrollado por Fox a partir del sistema Phonofilm que había creado Lee De Forest (Maranghello, 2000), el invento, según Quiroga, causante del “fenómeno de helada fantasía”. Mientras que el primero contaba con una mejor calidad sonora, ya que imagen y sonido se grababan separadamente, implicaba luego la tarea de sincronización al momento de la función (entre la proyección de la imagen y la reproducción del sonido en discos), que no siempre resultaba del todo exitosa. El segundo, en cambio, salvaba esta dificultad, puesto que consistía en la grabación conjunta de la imagen y el sonido en la cinta fílmica; y si bien al comienzo presentaba menor calidad que su competidor, se impuso finalmente gracias a las mejoras tecnológicas en la captación del sonido. En nuestro país habrá que esperar a la modernización y actualización de las salas, que llegará en la década siguiente (Quiña y Luchetti, 2008), para asistir a la consolidación del cine sonoro.²³ Pero para ese entonces Quiroga ya se habrá retirado por completo del asunto, al menos en la escena pública.

21. Resulta llamativo que Quiroga se refiera al “señor de Forrest” cuando en la misma página, junto a un retrato caricaturizado aparece el epígrafe “Lee de Forest ingeniero norteamericano inventor del cinematógrafo parlante”.

22. La primera exhibición de películas sonoras con el sistema Phonofilm acontece en 1927 y aparece registrada en la revista *Fray Mocho*: “El día 27 de julio tuvo lugar la primera exhibición de películas parlantes en el Empire Theatre [...]. Ellas serán proyectadas por medio del Phonofilm, aparato cuya exclusividad tiene la Corporación Argento Americana de Films” (“Cinematográficas. Notas-informaciones, *Fray Mocho*, N° 797, en Ferreira y González Estévez, 2014: 93).

23. Resulta revelador al respecto observar cómo apenas un año después de la publicación de “Espectros...”, en 1930, hay señales que permiten vislumbrar un cambio de posición. En el primer número de la revista *Magazine Cinematográfico*, bajo el título “La pantalla con sonido”, se retoman muchas de las cuestiones abordadas en los años previos, pero la diferencia es marcada: “Si el cinematógrafo mudo ha logrado todas esas posibilidades como elemento expresivo y de perspectiva ¡cuánto más nos brindará ahora con el nuevo invento!”. El número completo de la revista se encuentra incluido en la revista *Vivomatografías*, acompañado por un estudio introductorio que revela y analiza las condiciones bajo las que surgió la publicación, en un contexto signado por el pasaje del cine silente al sonoro (Grela Reina, 2021).

Antes de que esto suceda, el texto quiroguiano prosigue y avanza sobre una idea que ya había sido adelantada en estas páginas: la postura del autor no implica una oposición absoluta al sonido, sino a las voces de los personajes. En ese sentido, asegura que para “la documentación aislada, para las ciencias y aun para el registro fragmentario de alguna actividad artística, el invento del señor de Forrest prestará reales servicios”. Su posición se circunscribe a aspectos estéticos, a la vitalidad que ha encontrado en el cine como posibilidad de representación de la realidad; la innovación técnica aleja al cine, para Quiroga, de su especificidad, y parece realzar la condición de artificio, al “animar con palabras de ultratumba unos cuantos espectros que se agitan sobre un lienzo con la boca abierta para simular más la hueca realidad”,²⁴ y es por eso que “tal fenómeno de helada fantasía puede ser muy bien una tentativa para remediar la crisis existente, pero no una solución artística” (1929: 13).

Comoquiera que sea, a estas alturas puede entenderse que, tal como afirma el texto que acompaña la caricatura del autor realizada por Francisco Alberto Palomar para la nota, estamos ante un “Horacio Quiroga, a quien las películas parlantes no le inspiran ningún entusiasmo” (Quiroga, 1929: 13).

A modo de breve conclusión

La conciencia de la realidad no alcanza a sincronizar, como lo hace el aparato del señor Forrest, la voz más o menos artificial y ruidosa de un altoparlante, con la vida también artificial del espectro que se desliza de un lado a otro por la superficie de la pantalla. El mundo de las convenciones tiene en arte un límite; y este límite lo ha hallado el cine al detenerse ante la voz. Ni en la realidad, ni en la pantalla los espectros deben hablar.

El mutismo forma parte de su esencia misma, y en estas condiciones su ilusión de vida puede llegar a ser perfecta (Quiroga, 1929: 13).

Hacia el final del artículo Quiroga apunta con firmeza que la voz en el cine, lejos de añadir vida a la pantalla, denuncia aún más su condición espectral por sobre cualquier efecto de lo real. De esa manera, afirma su postura y resignifica los principales puntos de su argumentación: la incorporación de los parlamentos sonoros en el cine conlleva una involución, ante todo por su nuevo acercamiento al teatro; junto a ello, la superproducción de películas concluye en el agotamiento tanto del espectador como de los recursos del arte cinematográfico, y en el intento por atrapar al público con nuevos artilugios —en este caso, sumando las voces de los personajes— se vacía al cine, según el autor, de sus cualidades más potentes. Curiosamente, frente a la notable resistencia que Quiroga manifiesta frente al cine parlante, la consagración de su firma en la

24. La condición espectral de los cuerpos en el cinematógrafo, tan presente en el artículo, había sido ya abordada por Quiroga en su literatura, especialmente en los cuentos “El espectro” (1921) y “El vampiro” (1927).

pantalla grande llegará —a diferencia del destino de sus proyectos no concluidos—pocos años más tarde, en pleno auge del sonoro, con la adaptación de un conjunto de sus cuentos misioneros en la emblemática película *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939).

En suma, el recorrido anterior permite vislumbrar apenas las tensiones existentes en los modos de recepción de uno los puntos de inflexión en el cine, como lo es la innovación del sonido, en este caso de la mano de una voz que contribuyó al desarrollo de un discurso crítico sobre el medio, pero que, frente a la llegada de las figuras parlantes, decide que ya no es tiempo de hablar.

Bibliografía

- Alsina Thevenet, Homero (1995). Un segundo oficio. Leonardo Garet (com.), *Horacio Quiroga por uruguayos*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras/Editores Asociados (373-374).
- Baccino Ponce de León, Napoleón (1996). Nota filológica preliminar. Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*. ALLCA XX/Fondo de Cultura Económica (XLV-LI).
- Borge, Jason (2005). *Avances sobre Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Caimari, Lila (2020). El Momento Archivos. *Población & Sociedad*, Vol. 27(2), 222-233. DOI:<http://dx.doi.org/10.19137/pys-2020-270210>.
- Ferrari, Alejandro (2021). Adendas a la bibliografía de Horacio Quiroga. *(an)ecdótica*, Vol. V, 2, (95-105).
- Ferreira, Gerardo y Andrés González Estévez (2014). *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico. Diálogos con Caras y Caretas y Fray Mocho [Buenos Aires] (1911-1931)*. Cuadernos de Literatura, N°7.
- Grela Reina, María Constanza (2021). *Magazine Cinematográfico: Una publicación entre el silente y el sonoro*. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, Año 7, n. 7, 198-252.
- Jitrik, Noé (1967). *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Lafforgue, Jorge (1996). Actualidad de Quiroga. Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*. Madrid: ALLCA XX, (35-44).
- Maldonado, Leonardo (2006). *Surgimiento y configuración de la crítica cinematográfica en la prensa argentina (1896-1920)*. Buenos Aires: iRojo Editores.
- Maldonado, Leonardo (2022). *Los primeros artículos sobre cinematografía en Caras y Caretas (1907-1915). Oscilaciones entre la crónica-reclame, la crítica-reclame y la crítica impresionista*. Córdoba: Tinta Libre.
- Maranghello, César (2000). El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928-1933). *La mirada cautiva. Cine y medios*. N° 4, (49-87).
- Quiña, Guillermo y Florencia Luchetti (2008). Del fonógrafo a la pantalla grande. Las tecnologías sonoras en los albores de la industria cultural. *Question*, vol. 1, n. 18, otoño (abril-junio), (1-14).
- Quiroga, Horacio (1929). Espectros que hablan. *La Nación*, suplemento dominical *Letras y Arte*, 17 de marzo (13).



- Quiroga, Horacio (1996). *Todos los cuentos*. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue (coords.). Madrid: ALLCA XX.
- Quiroga, Horacio (2003). Jóvenes bellos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32 (261-263).
- Quiroga, Horacio (2007). *Cine y Literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Quiroga, Horacio (2021). El Teatro Mudo: elogio del cinematógrafo. *(an)ecdótica*, Vol. V, 2, (111-113).
- Rivera, Jorge B. (1998). La forja del escritor profesional (1900-1930). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel (33-63).
- Rocca, Pablo (2003). Horacio Quiroga ante la pantalla. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32 (27-36).
- Rodríguez Monegal, Emir (1967). *Genio y figura de Horacio Quiroga*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sarlo, Beatriz (1992). Horacio Quiroga y la hipótesis técnico-científica. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión (21-42).
- Utrera, Laura (2020). *De cómo el cine hizo realista a Horacio Quiroga*. Montevideo: Editorial Quiroga.

Lea Hafter (IdIHCS, UNLP/UNA)

Correlo electrónico: eahafter@gmail.com

Doctora en Letras (UNLP) y Guionista (ENERC), actualmente se desempeña como Profesora Adjunta en la cátedra Filología Hispánica (UNLP) y como JTP de Guion (UNA). Su labor se centra en el abordaje de las relaciones entre la literatura hispánica y el cine, especialmente en la producción escrita, desde una perspectiva anclada en el trabajo con y desde el archivo; en ese marco desarrolla su actividad docente y de investigación, difundida en diversas publicaciones en el ámbito académico. En 2023, a partir de la exhumación de documentos de archivo, editó y publicó *Textos tempranos (El desencuentro y La Tajada)* de Manuel Puig (Ediciones Bonaerenses). En la actualidad dirige el proyecto PI+D “El archivo visible: escrituras, circulación y edición en América Latina” (FaHCE-UNLP).